مجلة جامعة الخليل للبحوث
المجلد (4)، العدد (1)، ص (167-185)، 2009

الصفحة الإلكترونية للمجلة
http://www.hebron.edu/journal

الصورة البيانية عند شعراء السجون في العصر العباسي

*عباس علي المصري - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الجامعة العربية الأمريكية- جنين- فلسطين

الملخـــص:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على التشكيل الفني عند شعراء السجون ، من خلال التركيز على مستويين فنيين ، وهما التشبيه الذي يعد من أبرز عناصر التواصل الفني بين النص والمتلقي، لما يوفره من مساحة تخيلية ، وأدلة وبراهين قادرة على التأثير والإقناع في تغيير الرؤية الاجتماعية للسجن والسجين ، ثم جانب استعاري جسَّدَ تشكيلات فنية عديدة : تماثلية ، تجسيدية ، تشخيصية ، تجسيمية ، وعنقودية ، شكلت في مجملها صورة فنية لحال السجين في سجنه إضافة إلى إبراز بعض منابع الصورة الاستعارية التي تنسجم مع أهوال السجن وأحواله ، وقد اعتمدت في تناول هذه المستويين على دراسة وصفية تحليلية .

Abstract :

This research is an attempt to shed light upon the artistic form in the “Prison Poetry” through focusing on two sides. First, the assimilation which is one of the most important factors in the connection between the text and the recipient.

Second, the evidence which can affect and persuade others of changing the social image of the prison and the prisoner. The other side is the metaphoric one which embodies many different artistic forms: symmetry, personification, embodiment, and clustering.

Thy all formed a portrait of the prison and the prisoner. The approach of the study is both descriptive and analytical.

---

* بريد الباحـث الإلكتروني : a.masri@aauj.edu

توطئة:

رافق وصول العباسيين إلى الحكم كثير من الخلافات الفكرية والسياسية، التي أثرت فيما بعد في الدولة وأهدافها، فلم تستطع الدولة ممارسة نظامها بالطريقة التي كانت تريدها، فظهر بعض الحركات التي تحولت فيما بعد إلى ثورات، أنهكت الدولة، وزعزعت استقرارها .

إنّ كثيراً من الأحزاب لم يرض عن الدولة العباسية وسياستها، لذا نرى أن هذه الأحزاب قد فضلت الوقوف في الجانب الآخر، وذلك ما جعل الدولة العباسية تلقي بمعارضيها في السجن، حتى أن الباحث قد لا يجد تعليلا لكثرة المسجونين في السجن، وتختلط عليه الأسباب؛ أهي سياسية أم دينية أم شخصية، ولكن يبقى السبب السياسي هو الذي يقف خلف تلك الأحداث .

لم تقتصر معارضة الشعراء لسياسة الخليفة على أمرٍ محدد معروف، بل قد يُسْجَنْ الشاعر لنوازع عرضية كأن يفضل أمّةً أخرى على أمته، فهذا بشار بن برد يذم العرب ويفتخر بأجداده الفرس ويفضلهم على العرب مما أدى إلى دخوله السجن بسبب شعوبيته التي تجلت بقوله :

(مجزوء الرجز)
جَدّي الذي أسمُو به
كسْرَى وساسانُ أبي (1)

وقد يكون السبب رفضاً لواقع سياسي كما في رفض أبي العتاهية لسياسة الخليفة، فيقول :

(الوافر)
أما واللهِ إنّ الظُّلْمَ لومٌ
ما زالَ المسيءُ هو الظلومُ (2)

وقد يكون السبب تمرداً على منظومة القيم الأخلاقية كما هي الحال في سيرة أبي نواس، الذي أخذ عليهِ الخليفة الرشيد موثقاً بأن لا يذكر الخمر في شعره، فقال :

(الطويل)
فسمعُ أمير المؤمنين وطاعَةٌ
وان كنتَ قد جشمتني مركباً وعرا (3)

علماً أن الفترة التي تمثلت فيها الصورة البيانية لشعراء السجون العصر العباسي الأول والثاني لتشمل مجموعة من الشعراء ممن كان لهم الدور البارز في ذلك، ومنهم علي بن الجهم، أبو فراس الحمداني، إبراهيم بن المهدي، نصيب الأصغر، جعفر بن علبة الحارثي، إبراهيم بن المدبر وغيرهم.

1 – التشبيه:

قد لا تكفي الثروة اللغوية للتعبير عن أحاسيس الشاعر وأفكاره، مهما كانت القدرة التعبيرية لتلك الثروة اللغوية، ومهما بلغت عناية الشاعر في الصياغة والتركيب، لأن اللغة المألوفة قد تعجز عن تصوير ما يوحي إليه الشاعر، لذلك يلجأ إلى اللغة الفنية لتشكيل صورة تنهض بافكاره ومشاعره "فيختار منها ما يراه ملائماً لما في نفسه كفيلاً، بنقله إلى السامع على شكل يرضاه"(4).

فالصورة الفنية مطلب يتجاذبه المبدع والمتلقي، إذ إن المبدع يشرع في البحث عن الإطار الفني القادر على نقل ما يختلج في نفسه، والمتلقي يتفاعل مع الصورة الفنية أكثر من تفاعله مع اللغة المألوفة. والإحساس بالصورة الفنية يتفاوت بين المبدع والمتلقي "نتيجة للتباين بين الاثنين في لحظات الانفعالات النفسية لدى الشاعر، ولحظة السماع، فضلاً عن الواقع الاجتماعي والتفاوت الزمني بين الشاعر والمستمع" (5).

والتشبيه من عناصر التواصل الفني بين النص والمتلقي لأنه يوفر مساحة تخيلية،وهو الذي يحول مكونات النص من كلمات صامتة وتراكيب لغوية جافة، إلى كلمات وتراكيب تفيض حياة، فتشيع

في القصيدة الأصوات والحركات والألوان، ويجد المتلقي نفسه أمام لوحات جَسَدُها اللغة، وروحها أطياف خيال " فكما أن الرسم والتصوير يعتمد على الأصباغ والأحجار التي تُوَلَّف وَتُصْقل؛ لترمز إلى طبيعة جميلة أو فتنة ساحرة أو عبقرية نادرة، نجد التشبيه يشاركهما في الإفصاح عن الفكرة والتعبير عن العاطفة بما فيه من عنصر الخيال الذي يقابل تلك الأصباغ والأحجار " (6).

وليست عناصر الحياة (الصوت والحركة واللون) في الصورة التشبيهية هي التي تخلع عليها سمة الإبداع وإنما العاطفة التي تعد معياراً للعبقرية الأصيلة (7).

ما زالت نظرة الناس في كثير من المجتمعات للسجين تتصف بالدونية والإزدراء، ويشكل السجن في أذهانهم ما يطلقون عليه "وصمة عار "، إذا كان السجين قد اقترف ما يخالف تعاليم الدين أو الأعراف والتقاليد، أما إذا كان السجين مظلوماً أدّت به السعاية إلى غياهب السجن، فغالباً ما يثير في نفوس الناس الشفقة والرثاء لحاله. وقد تشكلت هذه الرؤية الاجتماعية لديّ، بعد استقراء صورة السجن لدى شعراء السجون.

وقد حاول شعراء السجون تغيير نظرة المجتمع للسجن، والإعلاء من قدر السجين لمسح " وصمة العار " التي درج عليها الناس، وقد توسل الشعراء من أجل تحقيق هذين الهدفين بالبناء التشبيهي فأطلقوا العنان لأخيلتهم من أجل إبداع أكثر الصور جمالاً وتأثيراً وقدرة على تغيير الرؤية الاجتماعية للسجن والسجين.

ولما كانت نظرة المجتمع للسجن قد استقرت في الأذهان، واتخذت طابع المألوف، وأصبحت من المسلّمات، فقد اجتهد الشعراء في البحث عن الأدلة والبراهين لإقناع الناس بأن السجن ليس عاراً كما يعتقدون، وأن السجين ليس إنساناً مبتذلاً كما يظنون، وعليه فقد تباروا في تقديم الأدلة والبراهين القادرة على التأثير والإقناع، في صورة من صور التشبيه القريبة من التشبيه الضمني، ويمكن تصنيف الأدلة والبراهين التي شكلت البناء التشبيهي لتغيير الرؤية الاجتماعية للسجن والسجين على النحو الآتي :

1. ربط حال السجين بالدرة الحبيسة في الصدف، كقول المتنبي :

(المنسرح)
لَوْ كَانَ سُكْنَايَ فِيكَ مَنْقَصَةً
لم يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ (8)

يصور الشطر الأول الرؤية الاجتماعية للسجين، إذ إن السجن منقصة للرجال، وهذا هو الاعتقاد السائد، وجاء الشطر الثاني نافياً لهذا الاعتقاد من خلال الدليل أو البرهان الذي ساقه الشاعر بأن الدرّ وهو من الجواهر النفيسه التي يتسابق الناس على امتلاكها ويتفقون على تشريفها وإعلاء قيمتها، يسكن في الصدف الذي يُعد سجنا للدر.

ولا تخفى الغرابة والإثارة في تشبيه حالِهِ في السجن بحال الدرة في الصدف؛ فهو بهذا التشبيه يسعى إلى نفي الوحشة والرهبة والظلام وكل أشكال المعاناة التي استقرت في أذهان الناس عن أحوال السجن، ويسعى في الوقت ذاته إلى نفي أية نقيصة أو عار يلحق به، وبهذا يعيد صياغة الرؤية الاجتماعية للسجن والسجين، بأن السجن مكان لا يسكنه إلا أشراف الناس وسادتهم.

ولا ريب أنّ الربط الفني بين حال الشاعر السجين وحال الدُّرَة في الصدف شكل من أشكال المبالغة في ذلك العصر، بل غلو في البناء الفني الدلالي، وأزعم أنّ هناك مُسَوِّغاً يخفف مِنْ حدةِ المبالغةِ والغلو، وهو أنّ الربط الفني بين حالِ السجين وحالِ الدرة قد صدر من خيال المتنبي الذي اعتاد المتلقي على جموحه وتفرده، كما اعتاد على بروز الأنا في الخطاب

الشعري للمتنبي.

والشاعر يعي ما يريد، ويحرص على تحقيق المفهوم الاجتماعي الجديد، لذا اختار أسلوباً لغوياً فاعلاً، إذ وضع الصورة الفنية التي تختزل أبعاداً اجتماعية جديدة في إطار أسلوب الشرط " لو كان سكناي فيك منقصة "، ومن المعلوم أن أداة الشرط (لو) تفيد امتناعاً لوجود أي امتناع أن يكون وجوده في السجن منقصة له، لوجود الدرر في الصدف، فالعلاقة بين طرفي الشرط تنطوي على قدر كبير من الإقناع، إذ لا يملك المتلقي إلا التسليم بما يصوره الشاعر لأن العلاقة بين الطرفين (فعل الشرط وجوابه) تشكل حجة لا سبيل إلى نقضها ولنقل بعبارة أخرى أن المخاطب إذا نظر إلى الصدف على أنه سجن معيب للدرر – وهذا محال – فإن وجود الشاعر في السجن معيب أيضاً، وفي هذا التصوير نفي جازم أن يكون السجن منقصة للشاعر.

وفي هذا السياق يقول إبراهيم بن المدبر :

(الطويل)

هو الحبسُ ما فيه عَلَيَّ غَضَاضَةٌ
وَهَلْ كانَ في حَبْسِ الخليفةِ مِنْ عارِ !
أو الدُّرةِ الزهراءِ في قعرِ لُجَّةٍ
فلا تُجْتَلَى إلا بِهَوْلٍ وأخطارِ(9)

إنّ البيت الأول يعد استهلالاً ضرورياً للبيت الثاني حيث يستهله الشاعر بالحرص على تغيير الرؤية الاجتماعية للسجن من خلال نفي الغضاضة عنه في قوله : " هو الحبس ما فيه علي غضاضة "، ثم يشرع بتقديم البرهان على ما نفاه بأن مكان الدرة الزهراء في قعر البحر المظلم لا يمكن الحصول عليها إلا بعد مواجهة الأخطار المهولة، ولو وازنا بين الصورة التشبيهية التي تقدمت لدى المتنبي، والصورة التشبيهية لدى إبراهيم بن المدبر، لتبين لنا أن الأخير قد وشح صورته بسمات تعكس واقع السجن، وذلك من خلال تحديد مكان الدرة، فهي في " قعر لجة» وهو مكان ينسجم مع ظلام السجن، كما أن ثنائية اللون التي اشتمل عليها قول ابن المدبر وهي اللون الأبيض الذي يكمن في الدرة الزهراء، واللون الأسود الذي يكمن في قعر البحر أو اللجة، تشكل هذه الثنائية اللونية المفارقة بين واقع السجن لدى الناس وهو واقع يتسم بالرهبة والظلام، وواقع السجن لدى الشاعر وهو واقع يشبه الدرة الزهراء في قعر لجة.

2. ربط حال السجين بأحوال السيف، كقول علي بن الجهم *

(الكامل)

قالتْ حُبِسْتَ فَقُلْتُ ليسَ بضائر
حَبْسي وأَيُّ مُهَنَّدٍ لا يُغْمَدُ (10)

صَدَّرَ دخوله للسجن بدخول السيف إلى غمده، فما هو إلا سيف أدخل إلى غمده، وكما أن الغمد لا يقدح بمضاء السيف وحدته، فإن السجن لا ينال منه، ولا يقدح في رجولته وقوته. وقد اختار الشاعر أقرب الحقائق الحسية لإقناع المخاطب وهو هنا زوجته (قالت حُبِسْتَ)، وحينما يكون الدليل أو البرهان الذي يقدمه الشاعر جزءاً من الواقع المألوف فإن التأثير والإقناع يكونان أقوى مما لو كان الدليل خيالياً أو بعيداً عن حواس المخاطب، إذ إن السيف من أنصع الظواهر الاجتماعية في ذلك العصر. وقد حرص الشاعر على تقديم الدليل وهو المشبه بهِ بوساطة الاستفهام الذي يفيد النفي، إذ إنّ كل سيف يدخل إلى غمده، وتقديم الدليل بوساطة الاستفهام يضع المتلقي أمام سؤال عن حقيقة (أي مهند لا يغمد)، وإجابة المتلقي عن السؤال هي ما يريده الشاعر، وما دامت الإجابة حقيقة وهي النفي، فإن عدم اكتراث الشاعر بالسجن حقيقة لا يعتريها الشك كذلك.

ويبدو أن صورة السيف (المشبه به) من الصور

التي يستأنس بها الشاعر في سياق السجن، فقد روي أن المتوكل حبس علي بن الجهم ثم نفاه إلى خراسان، وكتب إلى أميرها طاهر بن عبد الله بن طاهر بأن يصلب إذا وردها يوماً إلى الليل، فلما وصل إلى (الشاذياخ) × حبسه طاهر بها، ثم أخرج فصلب يوماً إلى الليل مجرداً من ثيابه ثم أنزل فقال :

(الكامل)

ما عابَهُ أَنْ بُزَّ عَنه لِبَاسُهُ
فالسَّيفُ أَهْوَلُ ما يُرى مسلولا (11)

ولا يخفى أنّ المكابرة والتعالي على الجراح تدفع الإنسان إلى خلق علاقات غير مألوفة في الوعي الجماعي، إذ إنّ الشاعر المقيد بالأغلال والمجرد مِنْ ثيابهِ والمصلوب في العراء، يمثل حالة انسانية غير مألوفة في الوعي الجماعي، وهي حالة تقتضي الشفقة على هدر إنسانية الشاعر، والاحتجاج على نسف الثوابت الإنسانية بصرف النظر عن الجرم الذي ارتكبه الشاعر، ولكن هول المشهد الإنساني وعمق المعاناة التي تجرعها الشاعر، جعلا الشاعر مكابراً متعالياً على المصيبة التي حلت به، ورافضاً الإقرار بالألم والذل والهوان، انتصاراً لنفسهِ التي لم تُهزم وانتقاماً من خصومه الذين لم ينالوا منه إلا التعرية والصلب والتقييد.

إنّ معاينة التشبيه من المنظور الفني يفضي إلى أنّ الشاعر لم يوفق في خلق علاقة مشابهة بين طرفي التشبيه لأن علاقة الشبه بين إنسان مُقيد مصلوب ومجرد من ثيابه من جهه والسيف الذي يجرد من غمده، علاقة غير مستساغة من المنظور الفني.

تعرضَ الشاعر للصلب بعد خروجه من السجن، وضرروة هذا البيت ينسجم مع ما ورد في الفقرة الثالثة من هذه الصفحة، وهنا تتجلى براعة الشاعر في توظيف أحوال السيف لتنسجم مع أحواله في سجنه وصلبه، فقد وظف حال السيف في الغمد حينما كان هو في السجن، ووظف حال السيف مسلولاً بلا غمد ليسوِّغ حاله مصلوباً بلا ثياب.

إن حرص الشاعر على توظيف السيف في سياقين مختلفين يشير إلى أهمية السيف في الحياة الفكرية والاجتماعية في العصر العباسي، فكأن السيف مقياس عقلي للإقناع بحقيقة ما، كما لا يخفى أن اختيار السيف يكشف عن اعتزاز الشاعر ببطولته وشجاعته، إذ يقترن السيف بالفارس الشجاع. ويتصف الدليل في المثال الثاني (ما عابه أن بز عنه لباسه) بالمبالغة، إذ إن العرف الاجتماعي والذوق الأدبي لا يستسيغان تصوير المصلوب المجرد من ثيابه بالسيف الذي جرد من غمده. أما تصوير دخوله للسجن بدخول السيف إلى الغمد فهو تصوير يحقق قبولاً واستئناساً في الجانبين الاجتماعي والفني.

وفي سياق تصوير حال السجين بالسيف، يقول إبراهيم بن المدبر :

(الكامل)

لا تُؤْيِسَنَّكَ من كريم نَبْوةٌ
فالسيف ينبو وهو عضبٌ باتر (12)

فحال الشاعر في السجن كحال السيف الذي ينبو فيخطيء ضربته. ويبدو أنّ درجة الإقناع في هذا الدليل ضعيفة، إذ يصعب تخيل وجه شبه بين حال دخول الشاعر للسجن وحال السيف الذي ينبو، وعليه يمكن القول إن الدليل الذي يسوقه الشاعر في سياق التشبيه ينبغي أن يكون مشتملاً على وجه شبه مستساغ يمكّن المتلقي من إقامة علاقة بين طرفي التشبيه، إذ إن الدليل أو البرهان في مثل هذا التشبيه يحوي جانبين متلازمين، الواقعية التي تفضي إلى الإقناع، ووجود وجه شبه يسوغ التشبيه بين حال المشبه وحال المشبه بهِ. وإذا كان في البيت السابق إضاءة فنية يمكن أن تسجل للشاعر فهي قوله : "وهو عضب باتر " إذ رمى الشاعر إلى الإيحاء بقوته وجلده على السجن ولكنه لم يحسن صهر هذا

الإيحاء في إطار ركني التشبيه. كما أن الشاعر في هذا المثال قد وقع في تناقض في رسم المشهد التصويري لواقع حاله في السجن، فهو يصور السجن نَبْوَة سيف، وفي هذا التصوير إيحاءات وآثار نفسية سلبية، وفي قصيدة أخرى يصور السجن تصويراً يفيض فخاراً وتجلداً وذلك في قوله :

(الطويل)

هو الحبسُ ما فيه عَلَيَّ غَضَاضَةٌ
وَهَلْ كانَ في حَبْسِ الخليفةِ مِنْ عارِ !
وهل هو إلا مَنْزِلٌ مثلُ منزلي
وبيتٌ ودارٌ مِثْلُ بيتي أو داري ؟ (13)

وصفوة القول في تشبيه حال السجين بحال السيف، أن شعر السجون صور السيف في أحوال ثلاثة؛ حال السجين بحال السيف في الغمد، وحال السجين المصلوب المجرد من ثيابه بحال السيف المسلول، وحال السجين بحال نبوة السيف، وقد تفاوت المستوى الفني للمشبه به (السيف) وفق اختلاف درجة التأثير والإقناع، وإمكانية وجود وجه شبه بين طرفي التشبيه، وقد دلت الأحوال الثلاثة على أن اختيار السيف لتصوير حال السجين ينبع من أهمية السيف ووظيفته في الحياة الاجتماعية في العصر العباسي.

3. ربط حال السجين بالبدر، كقول علي بن الجهم :

(الكامل)

إنْ يُبْتَذَلْ فالبْدرُ لا يُزْري به
أن كان ليلَةَ تِمّهِ مَبْذولا (14)

يستحضر الشاعر صورة فنية تجمع بين الأرض والسماء، وفي قدرته على الجمع تتجلى براعته التصويرية، إذ صور حال السجين الذي يختفي في غياهب السجن بحال البدر التام الذي تخفيه السحب أو الغيوم. وتقوم الصورة التشبيهية على عنصر الاختفاء أو الاحتجاب المؤقت، فالسجن يحجب الشاعر عن الأنظار دون أن يُلحق به ابتذالا أو إهانة، كما تحجب الغيوم البدر التام دون أن تُلحق به ابتذالاً لإشراقه وجماله. وقد أحسن الشاعر حينما وزع الدال اللغوي (يبتذل، مبذولا) على طرفي الصورة التشبيهية حرصاً على وحدة حال المشبه والمشبه به، وعلى إقناع المتلقي بواقعية البرهان أو الدليل. وكذلك حرص الشاعر على إبطال مفردات الرؤية الاجتماعية للسجن أو السجين فحشد ألفاظ الابتذال والازدراء (يبتذل، مبذولا، يزري)، وحاول إثبات بطلانها من خلال ربط حال السجين بحال البدر. وفي قصيدة أخرى يقول :

(الكامل)

والبَدْرُ يُدْرِكُهُ السِّرار فتنجلي
أيَّامُهُ وكَأَنَّهُ مُتَجَدِّدُ (15)

يوظف الشاعر ظاهرة فلكية، فيربط بين حال السجين ومنازل القمر، فقد صور الأيام التي يقضيها في السجن المظلم بحال البدر الذي يصير في آخر الشهر محاقا، فيفقد ضوءه وبهاءه ثم سرعان ما يعود إليه إشراقه شيئاً فشيئاً، وهذا حال الشاعر الذي صيّره السجن "محاقاً "، ولكن سيعود إليه بهاؤه ونضارته.

وفي هذا السياق يقول أبو فراس :

(الطويل)

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذا جَدّ جِدّهُمْ،
وَفي اللّيلَةِ الظّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ (16)

يوظف الشاعر التشبيه الضمني لتصوير مكانته بين قومه؛ فقد صور حال القوم الذين يطلبون فارسهم حينما تقع الحرب أو ينزل بهم أمر جلل، بحال مَنْ يطلب البدر في الليلة الظلماء. وهذا التوظيف بعيد عما شاع لدى شعراء السجون الذين صوروا حال السجن أو السجين بحال البدر في أحوال معينة، ولكن اختيار أبي فراس للبدر في البناء التشبيهي

يقع في سياق السجن وإن كان غرض التصوير مختلفٌ، كما أن اختيار البدر دليلاً وبرهاناً في البناء التشبيهي يعزز منحى الشعراء في هذا الاختيار. وعلى الرغم من أن غرض التصوير لدى أبي فراس مختلف عما شاع لدى شعراء السجون، فإن تشبيه حال السجين بالبدر يتفق مع منحى الشعراء.

4. ربط حال السجين بالخمر، كقول إبراهيم بن المدبر :

(الطويل)

ألستِ ترينَ الخَمْرَ يظهر حُسْنُها
وَبَهْجَتُها بالحَبْسِ في الطينِ والقار ! (17)

يشكل البناء التشبيهي لدى ابن المدبر تطوراً وتجديداً في ماهية الدليل أو البرهان الذي يشتمل عليه التشبيه، إذ يشتمل الدليل لديه على صورة ذوقية، إذ إن تشبيه حال السجين بحال الخمر التي يظهر حسنها وبهجتها من طول حبسها في الجرار، أمر غير معهود لدى شعراء السجون، في هذا السياق، فقد انصب اهتمام الشعراء الآخرين – كما رأينا في النماذج المتقدمة على الصورة البصرية التي اشتملت على صور الدرة في الصدف (المتنبي)، والسيف في أحواله المختلفة (علي بن الجهم) والبدر (أبو فراس وعلي بن الجهم).

وهذا التجديد الذي أتى به ابن المدبر يحول المتلقي من مساحة التأمل البصري التي تنطوي على أطياف من الجمال والإشراق والإعجاب وهي أطياف ينبغي أن تفضي إلى التأثير والإقناع بالدليل أوالبرهان الذي يسوقه الشاعر، إلى مساحة من التذوق الحسي لطعم الخمر ونكهتها. كما أن هذا التجديد في ماهية الدليل والبرهان في التشبيه الضمني يقلص مساحة التأثير والإقناع ويحصرها في الشريحة الاجتماعية التي تتذوق طعم الخمر ونكهتها، أما الدلائل والبراهين التي ساقها الشعراء الآخرون فتوفر مساحة رحبة للتأثير والإقناع لأنها تصور أموراً عامة لا خلاف عليها في الخطاب الاجتماعي، فالبدر والسيف والدرة وغيرها من الدلائل التي يتفق عليها عامة الناس. وعليه يمكن القول إن التجديد في الصورة التشبيهية لدى ابن المدبر يفتقر إلى عنصر الإجماع الذي ينبغي أن يتوافر في الصورة التشبيهية التي ترمي إلى تغيير الرؤية الاجتماعية للسجن أو السجين. لقد اختار الشعراء في شعرهم التشبيه البليغ؛ لكونه يحقق التأكيد، ويقوي المعنى بخاصة عندما يجعل المشبه عين المشبه به.

ومن الشعراء من لم يكتف بتقديم دليل واحد يسوّغ به وجوده في السجن، فحرص على تكثيف الصور التشبيهية، كما هي الحال لدى علي بن الجهم في القصيدة :

(الكامل)

والشمسُ لولا أنَّها محجوبَةٌ
عن ناظِرَيْكِ لما أضاءَ الفَرْقَدُ
والغَيْثُ يَحْصُرُهُ الغَمامُ فما يُرى
لا وَرَيِّقُـه يُراحُ وَيَرْعُدُ
والنارُ في أحجارِها مخبوءَةٌ
لا تُصْطَلى إن لم تُثِرْها الأَزْنُدُ
والزاعِبيَّةُ لا يُقيمُ كُعُوبَها
إلا الثِّقافُ وجَذْوَةٌ تَتَوَقَّدُ (18)

2 - البناء الاستعاري :

يُعد الخطاب الاستعاري نبض القصيدة العربية، يمنحها الحيوية والإثارة وهو من أبرز المثيرات الأسلوبية التي تنبه القاريء على المستوى الفني للخطاب الشعري، وتوقظ مشاعره وذهنه للمعاني التي يوفرها البناء الاستعاري الذي يوفر دلالات ما كانت تتحقق لولا براعة الشاعر في خلق علائق جديدة بين الألفاظ بوساطة الاستعارة.

وقد تنبه القدماء للدور الوظيفي للاستعارة، فابن رشيق يصفها بأنها " أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها" (19).

وينوه عبد القاهرالجرجاني إلى خصائصها فهي "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر" (20).

ويشيرعبد القاهر الجرجاني إلى مِزْيَة التعبير بوساطة الاستعارة بقوله : " وكان من المركوز في الطباع والراسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه وَجُعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك وذكر بلفظه صريحاً " (21).

ويتفاوت الشعراء في قدرتهم على إعادة صياغة العلاقة بين الموجودات من حيث شبكة التحولات، من حسي إلى مجرد، ومن مجردإلى ذهني وما يرافق هذا التحول من تبادل في الصفات والخصائص، كالصوت والحركة واللون وذلك أن "كل عمل إبداعي لا يعدو أن يكون عبارة عن تفكيك المدرك وإعادة بنائه أو تشكيله " (22).

وهذا التفكيك وإعادة البناء لا يتأتى لغير الشعراء الذين يملكون رؤية خاصة تمكنهم من خلق علاقات جديدة تلغي الحدود بين المادي والمجرد لأنهم " يبصرون العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة والمشاعر والأفكار الداخلية، وهي العلاقات التي يعبر عنها الآن باسم الاستعارة " (23).

ولا نعني بما تقدم أن لفظ الاستعارة يختزل طاقة سحرية بمفرده، إذ لا قيمة للفظة المفردة ما لم تندغم في سياقها ثم للتأكيد على ربط ألفاظ الاستعارة بالسياق العام "، " فالجمال لا ينبع من الكلمة، بل يستحيل أن ينبع من ذات الكلمة، إذ إن الكلمة لا تكون مجازاً إلا وهي داخلة ضمن الكلام، ودائرة في إطاره، واعتبرت جزءاً من التأليف والنظم " (24).

وانسجام الاستعارة في سياقها يفضي إلى إحداث تجاذب نفسي بين المتلقي ومدلول الاستعارة،وفي اللحظة التي يتحقق هذا التجاذب يتعانق إحساس المتلقي مع إحساس الشاعر في زمن إبداع النص " ويمكن القول إن هناك محورين رئيسين يأتلفان في التشكيل الاستعاري، الأول منهما هو : الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعورية، والآخر : الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة " (25) .

المستوى الفني للصورة الاستعارية

تكشف العلاقة بين طرفي الاستعارة تفاوتاً في البناء الفني، فالشاعر حينما يعمد إلى تشكيل الاستعارة فإنه يستمد من العناصر الحسية وغير الحسية مادة يعيد صياغتها وفق قدرته التخيلية ومستوى تأثره وانفعاله وتوتره. وحينما يكون طرفا الاستعارة حسيين، فإن قدرته التخيلية تبقى أسيرة في المحيط الحسي، ويمكن أن نطلق على هذا البناء الاستعاري الحسي، المستوى الاستعاري السطحي، ويرتقي المستوى الفني حينما يرتقي الطرف المادي غير العاقل إلى طرف حي في سلوكه، إذ يعمد الشاعر إلى أنسنة الطرف المادي، وحينما يكون الطرف الأول مجرداً

(غير حسي) والطرف الثاني مادياً محسوساً فإن المستوى الفني يقل عن البناء الاستعاري الذي يكون فيه الطرف الأول مجرداً والطرف الثاني محسوساً بصفاته وسلوكه.

ويمكن توزيع المستوى الفني للبناء الاستعاري على النحو الآتي:

1. الصورة الاستعارية التماثلية،

وهي الاستعارة التي يكون طرفاها حسيين أو " هي التي تظهر تحولا بين طرفيها من عالم حسي إلى آخر حسي، بحيث تبدو الترابطات التي يثيرها كل طرف متناغمة مع ترابطات الطرف الآخر ومحافظة على مبدأ التشابه والتماثل في الوقت نفسه " (26).

وقد تجلى التماثل الحسي بين طرفي الاستعارة في قول نصيب الأصغر *

(الطويل)

لقد أُصبَحَتْ حَجْناء تبكي لوالد
بَدرَّة عَيْنٍ قلَّ عنه غناؤها (27)

ففي قوله " بدرة عين " يكمن طرفان حسيان (الدموع، الدرة)، وفي تصوير الدموع بالدر يكمن إحساس الأب السجين بدموع ابنته التي بكته وهو في السجن، وعلى الرغم من أن طرفي الاستعارة حسيان إلا أنهما ينطويان على بعد نفسي، إذ إن دموع الابنة عزيزة على الأب السجين، لذا لم يجد الشاعر تعبيراً أصدق من لفظ " الدرة " ليستعيره لدموع ابنته، وعليه فإن اقتصار طرفي الاستعارة على المحسوسات لا يضعف المستوى النفسي للبنية الاستعارية، كما أن حرارة العاطفة في هذا السياق هي التي أثرت في آلية الاختيار اللغوي من قبل الشاعر، فجعلت لفظة " الدرة " هي الأنسب من البدائل اللغوية الأخرى.

وذلك أن "الأسلوب الاستعاري من التشكيلات الأدبية التي يطلبها المحزون ساعة حزنه، فتحمل تلك التشكيلات الاستعارية من همومه وأحزانه ما يفرج عنه، وَيُسّري قلبه، ويقلل من كمده " (28).

وفي قول أبي فراس يحمل التماثل الحسي بين طرفي الاستعارة شحنة نفسية مركبة كما في قوله :

(الطويل)

إلى الله أَشْكُو أَنّنَا بِمَنَازِل
تَحَكَّمُ في آسادِهِنّ كِلابُ (29)

ففي قوله : "آسادهن كلاب " تماثل حسي مزدوج، إذ صور نفسه أسداً، والأعداء الذين أسروه وسجنوه كلابٌ تتحكم فيه، فهو في البنية الاستعارية الأولى معتد معتز بنفسه، وفي البنية الاستعارية الثانية ناقم مزدرٍ لأعدائه. وقد شكل البناء الاستعاري ثنائية دلالية، فهو الشاعر السجين الذي لم تضعف عزيمته من السجن لذا استعار لفظة " آسادهن "، وهم أعداؤه السجانون الذين استعار لهم لفظة " كلاب " للحط من قدرهم، وهذه الثنائية الدلالية تكشف عن الحالة النفسية للشاعر إذ " إن النظر إلى الصور الشعرية من جانب البعد الدلالي وتجنب البعد النفسي يجعل الصورة ركاما من الصور غير المترابطة " (30).

2. الصورة الاستعارية التجسيدية:

وهي " الاستعارة التي يتحول فيها المجرد (الفكرة) إلى مادي محسوس، أو هي التي " تظهر تحولا من العالم المجرد إلى العالم الحسي الذي لا يؤول إلى عالم الأحياء" (31).

فلو تأملنا قول أبي فراس وهو يصور القصيدة التي بعثها إليه ابن عمه حينما كان أسيرا لدى الروم :

(الخفيف)

كُلَّ يَوْمٍ يُهْدي إلىّ رِيَاضاً
جادَهَا فِكرُهُ بِغَيْثٍ سَكُوبِ (32)

لوجدنا الطرف المجرد (فكرهُ) قد تحول إلى مادي محسوس، فقد شبه الفكر بسحاب ماطر، ولا يخفى أن الطرف المادي (السحاب) لا يرتقي إلى مرتبة

الأحياء. ويتجلى التحول من المجرد إلى المادي في قول إبراهيم بن المهدي *

(الكامل)

حتى إذا عَلِقَتْ حبائلُ شِقْوَتي
بِرَدّى على حُفَرِ المهالك هائِع (33)

فقد جسد الشاعر الشقوة أو الشقاء بشيء مادي محسوس، له حبال يعلق منها. ويكمن في هذا التجسيد الاستعاري إحساس الشاعر السجين المثقل بهمومه وأحزانه، إذ إنّ إحساسه بالشقاء ثقيل لا يستطيع تحمله او إخفاءَه، وبسبب هذا الإحساس المثقل استعار الشاعر طرفاً مادياً قادراً على حمل ثقل إحساسه. ولعل عدم الإفصاح عن هذا " الشيء المادي " المعلق بالحبال يوفر للمتلقي مساحة تخيل غير متناهية، إذ تختلف صورة " الشيء المادي " المعلق من متلق إلى آخر، وذلك وفق تفاعل إحساس المتلقي بشقاء أو بمعاناة الشاعر. ومهما اختلفت أطياف الصورة التجسيدية في ذهن المتلقي فإن ثقل الطرف المجسد يبقى حاضراً في خيال المتلقي، لأن لفظة "الحبائل» تدل على ثقل الطرف المجسد، وهذا "الثقل» مرتبط بإحساس الشاعر المثقل. وبهذا يتجلى لنا أن " التجسيد الذي يمنح الفكرة كياناً يتوقف عنده وعي المتلقي عبر مستوى من التأمل ومحاولة استظهار دلالاته وإيقاظها في الذهن بهيئة تستجيب لها مشاعره وحواسه، لأن الصورة الشعرية كيان لفظي ترسمه المخيلة بما يخرق المألوف لحساب الإبداع وفاعليته"(34).

ولا تقتصر وظيفة التحول من المجرد إلى المحسوس على تصوير انفعالات الشاعر والكشف عن البنية النفسية العميقة، وإنما تمتد هذه الوظيفة إلى المتلقي من حيث تأثره وإثارته بالبناء الاستعاري التجسيدي ومن المفيد أن نستحضر في هذا السياق قول الجرجاني في التحول من المجرد إلى المحسوس، وذلك " أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس" (35).

3. الصورة الاستعارية التشخيصية.

هي التي يتحول فيها الطرف المادي إلى طرف حي في سلوكه وصفاته أو هي الصورة التي " تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي لا تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي" (36). وقد تجلى هذا التحول في قول أبي نواس:

(الوافر)

فَشَفِّعْ حُسْنَ وَجْهِكَ في أسير
يديُن بِحُبِّكَ الرَّحمن دينا(37)

فقد تحول الطرف الحسي (حسن الوجه) إلى كائن حي في سلوكه وصفاته، إذ أضحى شفيعاً للشاعر السجين. وقد أضاف هذا التحول مناقب وسجايا للمخاطب، إذ تحول المخاطب من ممدوح ذي وجه ناضر مشرق سمح وهي صفات حسية جمالية، إلى ممدوح ذي قدر وشأن، قادر على تحقيق الشفاعة للشاعر السجين، كما أن البناء الاستعاري الذي تضمن تحولاً من الحسي إلى الكائن الحي سلوكاً وصفه قد اشتمل على رؤية اجتماعية تتمثل بأهمية ملامح وجه الإنسان وما فيه من إيحاءات وقدرة على التأثير، إذ إنّ الوجه يختزل قدراً كبيراً من ماهية الشخصية، ويبدو أن الشاعر السجين قد أفاد من هذه الرؤية الاجتماعية، ووظفها في البناء الاستعاري التشخيصي، وبهذا يكون التشخيص الاستعاري قد نهض بوظيفتين؛ الأولى : وظيفة فنية تتمثل بتحول الطرف المادي المحسوس إلى طرف الكائن الحي (الأنسنة)، وفي هذا الطرف مساحة رحبة من الخيال، توفر أفقاً تخيلياً للمتلقي فيتحقق التأثر والتأثير. والثانية: وظيفة اجتماعية تكشف

عن البواعث الاجتماعية للبناء الاستعاري.

إن الكشف عن الدلالات الكامنة في البنية الاستعارية تحتاج إلى ربط طرفي الاستعارة بالسياق، ولا يخفى أن محور السياق هو معاناة الشاعر في السجن وحاجته للمقربين لتخليصه من معاناته " فالسياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويرد إليها قيمتها الخفية ويعطي لبعض الإمكانات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو، ومعنى الفاعلية لا ُيدْرك إلا إذا أدخلت الاستعارة في مساقها أو بيئتها السياقية" (38) .

وتتجلى الصورة التشخيصية كذلك في قول جعفر بن علبة الحارثي *

(الطويل)

فلا تحسبي أني تخشّعَتُ بعدَكم لشيء
ولا أني من الموت أفرَقُ
وكيف وفي كفي حُسَامٌ مُذَلَّقٌ
يَعُضُّ بهاماتِ الرجال وَيَعْلَقُ(39)

لم يكتف الشاعر بصيغة النهي (فلا تحسبي) لإبعاد الظن أو الشك بأنه خائف من الموت الذي ينتظره وهو في السجن، فجاء بصيغة الاستفهام(وكيف) الذي يحمل في حناياه تعجباً واستبعاداً، فهو لا يأبه من السجن، ولا يخاف من الموت، ويبدو أن جلده على السجن ومواجهة الموت المنتظر أكبر من أن تنهض بهما اللغة المعيارية المألوفة (النهي والاستفهام) فلجأ إلى البناء الاستعاري التشخيصي مصوراُ السيف حيواناً مفترساً يعض هامات الرجال ويلعق من دمائهم. ويبدو أن انفعال الشاعر قد بلغ حداً أنساه واقع حاله بأنه سجين لا يقوى على شيء فهو يصور نفسه حاملاً سيفاً حاداً، يهاجم به أعداءه، ولعل هذا التوتر الشديد هو الباعث النفسي لتحول الطرف الحسي (السيف) إلى حيوان مفترس يعض الرؤوس ويلعق الدماء. ويبدو أن البناء التشخيصي قد امتص توتر الشاعر وأعاد إليه وعيه فأدرك أنه سجين لا طاقة له على المواجهة وهو ما تجلى في البيت التالي:

(الطويل)

ولا أن قلبي يَزْدَهيه وعيدهُمْ
ولا أنني بالمشي في القيد أَخْرَقُ(40)

فقد عادت لغة الشاعر إلى المستوى المألوف المعياري، وخلت من البناء الاستعاري، وأدرك الشاعر أنه سجين يمشي والقيود برجليه.

4. الصورة الاستعارية التجسيمية

وهي التي يتحول فيها الطرف المجرد إلى طرف حسي في سلوكه وصفاته أو هي التي " تظهر تحولاً بين طرف مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، بحيث تبدو عملية التحويل فيها منطلقة من المشبه إلى المشبه به لخلق الترابطات التي تكتسب الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون والحيوية (41).

وقد تجلى التحول التجسيمي في قول علي بن الجهم:

(الوافر)

حَلَبْنا الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ ومَرَّتْ
بنا عُقَبُ الشَّدائدِ والرَّخاءِ (42)

في قوله : " حلبنا الدهر" يكمن ثراء دلالي يقتضي التأمل في السياق المكاني والنفسي، فالشاعر في السجن لا يملك من أمره شيئاً، ولكن السجن لم يقدح من عزيمته وتجلده، فقد مر بتجارب وشدائد قبل السجن جعلته قادراً على تحمل أعباء السجن وتكاليفه. فإذا كان السجن جزءاً من أحوال الدهر، فإن الشاعر قد تغلب على أهوال الدهر كلها، فأضحى السجن حيواناً أليفاً أنيساً ينقاد بيسر ليحلبه الشاعر، فإذا كان الدهر بويلاته وأحداثه الجسام قد آل إلى حيوان آليف يحلبه الشاعر، فكيف يكون وقع السجن في نفس الشاعر؟ ولا يخفى أن البناء التجسيمي الذي حوى عنفوان الشاعر يوحي

إلى هوان أحوال السجن في نظر الشاعر، وفي قول أبي فراس الحمداني :

(الطويل)

مَتى تُخْلِفُ الأيّامُ مِثلي لكُمْ فَتىً
طَويلَ نِجادِ السَّيفِ رَحْبَ المُقَلَّدِ ؟
مَتى تَلِدِ الأيّامُ مِثْلي لَكُمْ فَتىً
شَديداً على البأساءِ، غَيرَ مُلَهَّدِ ؟(43)

تحول المجرد (الأيام أوالزمن) إلى امرأة أو أم تلد، وأرى أن استعارة الشاعر للأيام تحمل فخار الشاعر واعتزازه بنفسه، وتحمل يقيناً من أن نساء الأرض لن تنجب رجلاً مثله، وذلك أن الاستفهام (متى) الذي اقترن بالتركيب الاستعاري لا يفيد السؤال عن زمن قادم أو استبكاء لزمن محتمل، وإنما يفيد النفي أو الاستحالة بأن ينجب فتى مثله، ولعل تكرار صيغة الاستفهام والتركيب الاستعاري (تخلف الأيام، تلد الأيام) وحشد صفات الرجولة والبطولة بوساطة الكناية تارةً (طويل نجاد السيف رحب المقلد)، وبوساطة الصفات الصريحة المباشرة (شديد على البأساء غير ملهد)، هي دلائل على يقين الشاعر على استحالة إنجاب فتى مثله.

وَلَمّا كانَ هذا هو يقين الشاعر فإن لفظة الحقيقة (الأم أو الأمهات) لا تنهض بما يحس به من عظمة وتفوق وذلك أن لفظة الاستعارة (الأيام) هي التي تقدر على احتواء كل هذا الاعتزاز بالنفس؛ فالشاعر أنجبته أم واحدة، ولكن كل الأمهات على مرور الزمن أو الأيام تعجز عن إنجاب فتى مثله !. وقد يكون هذا الغلو الذي تضمنه البناء الاستعاري التجسيمي هو من باب عزاء النفس للنفس، لأن الشاعر سجين في بلاد أعدائه، والمقربون منه مقصرون في فدائه من أسر الروم، ولم يبقَ للشساعر السجين إلا أن يعتلي صهوة الاستعارة ليصول ويجول في ميدان الماضي القريب حينما كان أميراً فارساً قبل أنْ يقع في أسر الروم.

5. الصورة الاستعارية العنقودية،

وهي الصورة المركبة من صور استعارية متلاحقة،كل صورة ترتبط فنياً ومضموناً بالأخرى، وقد التفت الجرجاني إلى هذا المستوى من البناء الاستعاري في قوله:» ومما هو أصل في شرف الاستعارة ان ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل،وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد"(44).

ومن ميزات البناء الاستعاري العنقودي أنه يتضمن عدداً من الحواس " إذ يقتضي بيت شعري، يتطلب المعنى فيه، أو– عبر حاسة معينة– أن تنبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى، وتكتمل الصورة الحسية، وقد لا تتشكل الصورة النهائية إلا بتضافر عدد من الحواس(45).

كما ان تعدد الاستعارات في الصورة العنقودية ليس حاجة فنية للمبدع فحسب، وإنما هو مطلب جمالي للمتلقي وذلك " أن الإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسة واحدة فحسب، وإنما ثمة حواس مختلفة يمكن بوساطتها التحسس بجمال الصور"(46) .

فإذا تأملنا قول أبي فراس :

(الطويل)

إذا اللّيلُ أضْواني بَسَطْتُ يدَ الهَوَى
وَأذلَلْتُ دَمْعَاً من خلائقه الكِبْرُ
تَكادُ تُضِيءُ النّارُ بَينَ جَوَانحي
إذا هي أذْكَتْهَا الصّبَابَةُ والفِكْرُ(47)

لوجدنا حشداً من الصور الاستعارية، صورة تتلو أخرى في نسق فني ونفسي؛ فالليل إنسان يضعف الشاعر، والهوى إنسان تطلق يده، إذ يتحول حب الشاعر من الكبت إلى الظهور، والدمع إنسان يذل، إذ ذرفت عينا الشاعر بعد أن كانت دموع الشاعر عزيزة عليه، يتجلد عن ذرفها، والشوق نار تضيء في جوانح الشاعر، فكأن الشوق كان جمراً يحرق أعماق الشاعر فحولت الصبابة والفكر الجمر إلى

نار مضيئة.

ولا يخفى النسق الفني بين الصور المتلاحقة؛ فصورة الليل تنسجم مع صورة النار المضيئة في أعماق الشاعر، وبين الصورتين ثنائية ضدية، فسواد الليل يقابله ضوء النار وهي ثنائية تعكس حال الشاعر السجين، فهو في ظلام سجنه يعاني ويكابد، وفي الوقت ذاته ينطلق بخياله نحو المحبوبة فإذا جوانحه تضيء شوقاً وحسرة. وكذلك صورة الهوى الذي تحرر بعد طول كبت ينسجم مع صورة الشوق الذي تحول من جمر إلى نار أشعلتها الصبابة والفكر فأضاءت جوانحه، وفي هاتين الصورتين اللتين تنطويان على التحرر والتحول من حال إلى حال تكمن رغبة الشاعر السجين في التحرر من قيوده والتحول من الأسر والذل إلى مسارح ماضيه.

والبناء الاستعاري العنقودي شبكة من الأخيلة المتكاملة تنهض بأحاسيس الشاعر ومعانية وتوفر للمتلقي أفقاً خيالياً رحباً قادراً على تذوق الصور المتلاحقة، ويتأمل المتلقي في هذا البناء العنقودي من زوايا عديدة، كل زاوية يشع منها لون أو حركة أو صفة، إذ إن " تأثير الاستعارة في العواطف والنفوس يعتمد –كالرسم والتصوير– على الخيال وعلى عرض الصور والصفات والأعمال عرضاً حسياً مجسماً ليري القارىء في ألفاظها من الألوان والمعاني ما يراه إذا هو نظر إلى رسم أو تبصر في تمثال" (48) .

جوانب الصورة الاستعارية

لا خلاف أن المبدع يستلهم البناء الاستعاري من مختلف العناصر البيئية التي تحيط به سواء كانت عناصر حسية أو عناصر مجردة، ويتمايز المبدعون في قدرتهم على إعادة صياغة العلائق بين العناصر الحسية والمجردة، وقد تكون العناصر المستمدة من البيئة حقائق ملموسة في متناول حواس المبدع، يراها ويسمعها ويلمسها، وقد تكون من نسيج خياله. ومهما بلغت اللغة الاستعارية من تميز وإثارة فانها مرتبطة بالطبيعة إذ" إن عبقرية لغة ما مرتبطة بما تهبه الأرض لبلاغتها الخاصة، فطبيعة المكان والسماء والمناخ والحيوان والنبات، هذه كلها خلاقة للأفكار والصور التي تعتبر تراثاً خاصاً بلغة دون أخرى" (49).

وإذا كان الشعراء يشتركون في جوانب الصورة الاستعارية التي تجمعها الطبيعة أو البيئة، فهل يتميز شعراء السجون في اختيار جوانب خاصة تنسجم مع أحوال السجن وأهواله؟؟ إن استقراء جوانب الصورة الاستعارية لدى شعراء السجون يفضي إلى وجود علاقة نفسية بين جوانب الصورة والسجن الذي يقبع فيه الشاعر. ويمكن تصنيف جوانب الصورة الاستعارية لشعر السجون على النحو التالي:

1.الموت : وقد تراوحت صورة الموت بين الدلالة على تحمل الشاعر وجلده على السجن والدلالة على ضعفه وخوفه من المصير الذي آل إليه، ومن الدلالة الأولى قول أبي فراس :

(السريع)
قَدْ عَذُبَ المَوْتُ بِأفْواهنَا
والمَوْت خَيْرٌ من مَقام الذّلِيلْ(50)

فالشاعر لا يخشى الموت الذي يرعب الآخرين، بل إن الموت أضحى لدى الشاعر ماءً عذباً يستسيغه ويفضله على الذل. فإذا كانت هذه نظرة الشاعر

للموت، فكيف يكون وقع السجن عليه؟.

ويبدو أن تجلد الشاعر قد اتسم بالتقلب والاضطراب، فقد تسرب اليأس والخوف في نفسه كما في قوله : (الطويل)

وَأَبْطَأَ عَنّي، والمَنَايَا سَرِيعَةٌ،
وَلِلْمَوْتِ ظُفْرٌ قَدْ أَطَلّ وَنَابُ(51)

فقد تحولت صورة الموت من ماء عذب إلى حيوان مفترس، ينشب أظفاره ويغرس أنيابه، فلماذا تحولت صورة الموت إلى هذا الحال؟ ألا يعد هذا التحول مؤشراً على تقلب نفسية الشاعر؟ فقد كان الموت ماءً عذباً في سياق استغراق الشاعر بكبريائه وفروسيته وإمارته، ثم أصبح الموت حيواناً مفترساً في سياق تأخر سيف الدولة عن افتدائه من الأسر.

ومن الدلالة الثانية قول محمد بن صالح (الوافر)

أَلَمْ يحزِنْك يا ذلفاءُ أنّي
سَكَنْتُ مساكِنَ الأموات حَيّا (52)

فالسجن قبر مخيف، وإذا كان القبر الذي يضم الأموات يبعث على الخوف والرهبة، فكيف تكون الحال إذا كان القبر يضم حياً؟ إن ضعف الشاعر وخوفه تجاوزا المعاناة من الحبس والقيد وخلافهما إلى الإحساس بالموت، وما أقسى أن يحيا الإنسان مترقباً الموت، وفي هذا السياق يقول أبو نواس : (الكامل)

إني أتيْتُكُمْ مِنَ القَبْرِ
والنَّاسُ مُحْتَبِسُونَ لِلْحَشْرِ(53)

كثيرة هي الإيحاءات التي يوفرها خروج الشاعر من القبر (السجن)، إن تصوير السجن بالقبر يمنح المتلقي مساحة من التخيل والتأمل والتوقع لما كانت عليه أحوال السجون في العصر العباسي، فقد كانت سجوناً مظلمة موحشة رطبة. وكان الإحساس بالموت يخيم على السجناء. وكانت السجون مزدحمة كقول أبى نواس: «والناس محتبسون للحشر»؟ وكل هذه التأملات تكمن في صورة الموت لدى الشعراء الذين توسلوا بها لإظهار معاناتهم.

2. الزمن : من المألوف أن يكون الإحساس بالزمن لدى الشاعر السجين مختلفاً عن إحساس الإنسان الحر الطليق، إذ إن السجين يعاني من تداخل الأزمنة الثلاثة، فهو مشدود إلى الماضي حيث حريته وحياته التي اعتاد عليها، ويتمنى العودة إليها، والماضي مساحة زمنية شائقة، تمد أحداثها في مخيلته، وقد يتذكر أحداثاً أو أموراً كانت غائبة عن ذهنه، فيكتشف فيها تجليات ودلالات ما كانت تخطر على باله.

والحاضر مدة زمنية شاقة، تمر ساعاتها وأيامها ببطء شديد يبعث على الضجر والاكتئاب، لأن الإحساس بالوحشة والوحدة والرتابه يجعل الإحساس بالزمن ثقيلاُمظلماً. ولا يجد الشاعر ملاذا للتغلب على معاناة الزمن الحاضر إلا الهروب إلى الماضي، فيتداخل الزمنان(الماضي والحاضر) ويشكلان صراعاً نفسياً يكاد يفتك بالشاعر السجين.

والمستقبل مساحة زمنية ضبابية تتشكل من مزيج من المشاعر والتوقعات، تتراوح بين التفاؤل والتشاؤم، والأمل واليأس، والعزيمة والاستكانة.

وقد توسل شعراء السجون بالبناء الاستعاري لتصوير مشاعرهم بالزمن الذي يجسد واقع أحوالهم في السجن، ففي قول أبي فراس: (الطويل)

وَقُورٌ وَأَحْدَاثُ الزّمَانِ تَنُوشُني،
وَلِلْمَوْتِ حَوْلي جَيئَةٌ وَذَهَابُ(54)

يتجلى حرصه على الوقار والثبات والهدوء على الرغم من جسامة الحدث الذي رماه به الزمان، ومن تجسيده للموت الذي يسكن جوارحه ولا يفارق إحساسه، وتتردد هذه العزيمة في موضع آخر في

قوله :

(الطويل)

صَبُورٌ على طَيّ الزّمَانِ وَنَشْرِه،
وَإنْ ظَهَرَتْ للدّهْرِ فيّ نُدُوبُ(55)

فهو صابر على ما حل به، غير آبه لويلات الدهر الذي أحدث فيه جروحاً آلت إلى ندوب لا تزول. ولعل استخدام لفظة» الدهر» دون غيرها من البدائل اللغوية الدالة على

الزمن، يدل على إحساسه بطول الزمن وثقله، وما يعزز هذه الدلالة مجيء صيغة المبالغة « صبور»، إذ إن دلالة المبالغة على الصبر تنسجم مع دلالة طول الزمن في لفظة « الدهر».

وتغيب صورة الزمن التي حرص الشاعر على تصوير تغلبه عليها، إذ نجد الشاعر قد فترت عزيمته، وفقد صبره وإحتياره بعد أن تغلبت أعباء الزمان عليه، وهو ما يتجلى في قوله :

(الطويل)

ولم يَبْقَ مِني غَيْرُ قَلْبٍ مُشَيَّعٍ
وَعُودٍ على نَابِ الزّمانِ صَلِيبِ(56)

فقد أصابه الوهن والهزال حتى أضحى ضئيلاً هزيلاً كالعود معلقاً على ناب الزمان.

إن التحول في صورة الزمن من حال إلى حال يرتبط بالتحولات النفسية لدى الشاعر، فحينما كان الشاعر صبوراً اقتصر تأثير الزمن على جروح تركت ندوبا، وحينما أصبح ضعيفاً هزيلاً تحول الزمن إلى وحش ذي أنياب يصلب عليها جسد الشاعر الهزيل. وفي السياق ذاته يقول أبو فراس الحمداني :

(الطويل)

وَهَلْ نافعي إنْ عَضّني الدّهرُ مُفْرَداً
إذا كان لِي قَوْمٌ طِوَالُ السّوَاعِدِ ؟(57)

3. الماء : وهو من أبرز العناصر الطبيعية التي أسهب الشعراء في مختلف العصور في التوسل به في البناء الاستعاري، ولكن هل كان للماء خصوصية في الصورة الاستعارية في شعر السجون؟ سنتأمل نماذج شعرية لإبراز الدلالة الخاصة للماء في الصورة الاستعارية لدى بعض شعراء السجون.

يقول أبو فراس الحمداني:

(الطويل)

وَلَجّجْتُ في حُلو الزّمَانِ وَمُرّه
وَأنْفَقْتُ مِنْ عُمرِي بِغَيْرِ حِسابِ(58)

وفي مقطوعة أخرى يقول أبو فراس الحمداني :

(الطويل)

أرَى مِلْءَ عَيْنَيّ الرّدَى فأخُوضُهُ
إذِ المَوْتُ قُدّامي وَخَلْفي المَعَايِبُ(59)

ويقول أبو فراس الحمداني:

(الطويل)

وَإنْ فَتىً لَمْ يَكْسِرِ الأسْرُ قَلْبَهُ
وَخَوْضُ المَنَايَا جِدَّهُ لَنَجِيبُ(60)

نلاحظ أن صورة الماء قد اقترنت بل امتزجت بصورتي الزمن والموت، فهل هذا الاقتران يشير إلى تساوي نظرة الشاعر إلى الماء من جهة، ونظرته إلى الزمن والموت من جهة أخرى؟ ولنقل بعبارة أخرى هل الخشية من الموت والزمن تناظر الخشية من الماء؟ إن التأمل في الصورة المائية في الأمثلة المتقدمة يفضي إلى أن الشاعر توسل بالماء لتصوير شجاعته في مواجهة أحداث الزمان والموت؛ إذ إن أحداث الزمان، حلوها ومرها في قوله: "ولججت في حلو الزمان ومره" لجة عميقة، واسعة عريضة، لا يدرك لها قرار (61)، استطاع الشاعر تجاوزها والنجاة منها. وكذلك يصور الموت ماء عميقاً أو بحراً يراه ملء عينيه فيخوضه بلا تردد أو خوف، وتتكرر الصورة ذاتها في قوله: " وخوض المنايا".

ويوظف الشاعر عنصر الماء لتصوير فروسيته في ميدان الحرب حينما يتذكر ماضيه قبل وقوعه في أسر الروم، وذلك في قوله:

(الطويل)
فَأظماُ حتى تَرْتَوي البيضُ والقَنَا
وَأسْغَبُ حتى يَشْبَعَ الذّئْبُ والنِّسرُ(62)

فقد صور السيوف والرماح ترتوي من دماء الأعداء. وبهذا يتبين لنا أن عنصر الماء قد نهض بوظيفتين؛ الأولى: التوسل بالماء في مواجهة الزمان و الموت، والثانية: التوسل بالماء لإظهار فروسيته وتميزه.

الخاتمه:

خرج هذا البحث بنتائج تضاف إلى مجمل تاريخ الأدب العربي (في العصر العباسي) ويمكن إجمالها في النقاط التالية:

-كانت المعاني والألفاظ واضحة بسيطة غير متكلفه فيها ولا إغراق في الخيال، سواء حين يتحدث الشاعر عن أحاسيسه أم حين يصور ما حوله في السجن، فهو لا يعرف المغالاة، ولا المبالغة التي تخرج به عن الحدود المعتدلة.

-إن الشاعر السجين لم يكن يفرض قدراته الفنية على الأحاسيس والأشياء، بل كان يحاول نقلها واقعياً في تصوير معبر، مما جعل من معطيات الحبس صوراً معبرة قادرة على الإيحاء بأجواء السجن الموحشة وبعالم السجناء الغريب.

-إن شعر الأسر والسجن لا يلتزم بصورة عامة بجوهر الطابع التقليدي بل يكاد يعارضه معارضة واضحة، وربما كان سبب ذلك طبيعة حياة الشاعر السجين أو المأسور، تلك الحياه القلقة المضطربة، حيث كان يعيش تحت هاجس الموت.

-لم يفرق السجن بين العامة والخاصة والأمراء والشعراء، فعزيز اليوم ذليل غداً، والأيام دول، الأسباب التي دفعت بالشعراء إلى السجن تتكرر في كل زمان ومكان.

-ادت السياسة دوراً مهماً في سجن كثير من الشعراء حتى الذين لم يكن لسجنهم سبب ظاهر.

-وصف بعض الشعراء بيئة السجن من حيث مناعة السجون وتحصينها وكذلك قيمتها وفائدتها.

-جاء استخدام الشعراء الأسرى والسجناء في العصر العباسي للبحور الشعرية متناغماً مع منظومة الشعر العربي؛ من حيث كثرة النظم في بعض البحور وقلته في بحور أخرى.

-لجأ شعراء السجون في العصر العباسي إلى اللغة الفنية، وسيلة منهم في النهوض بالأفكار والمشاعر التي تختلج أحاسيسهم.

-استخدام الصور الجمالية المتنوعة لدى شعراء السجون، رغبة في تغيير الرؤية الاجتماعية للسجن والسجين، ولإعلاء قدر السجين الذي استقر في الأذهان بأنه إنسان مبتذل.

الهوامش:

(1) بشار بن برد، ديوانه، شرح وترتيب مهدي محمد ناصر الدين، ط دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، 181.

(2) أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1982 : 597.

(3) أبو العتاهية، ديوانه، تحقيق شكري فيصل، ط دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1964 : 353.

(4) لاشين،عبد الفتاح: البيان في ضوء أساليب القرآن، ط دار المعارف، مصر، ط1، 1984 :18.

(5) ابراهيم، صاحب خليل : الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 م : 114-113.

(6) لاشين، عبد الفتاح : البيان في ضوء أساليب القران : 111.

(7) ينظر، بدوي، محمد مصطفى : كولدرج – سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، مصر،

1958 : 168.

(8) المتنبي، ديوانه : شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط دار الفكر، بيروت، ط1، 2002 : 635 / 2.

* هو أبو إسحاق بن المدَبِّر، شاعر كاتب متقدم، كان المتوكل يقدمه ويؤثره ويفضله، وكانت بينه وبين عريب حالٌ مشهورة.

(9) الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين : الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1977 : 22 / 379.

* هو أبو الحسن بن بدر، نشأ في أُسرة جمعت بين العلم والشرف والوجاهة والثراء، ولد سنة 188 هـ زمن الخليفة المتوكل، فقربه منه وجعله من خاصة ندمائه.

(10)علي بن الجهم، ديوانه : تحقيق خليل مردم بك، ط منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1959 : 41.

* من ضواحي، نيسابور أمُ بلاد خراسان.

(11) علي بن الجهم، ديوانه : 172.

(12) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني : 379 / 22.

(13) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني : 379 / 22.

(14) علي بن الجهم، ديوانه : 173.

(15) علي بن الجهم، ديوانه : 42.

(16) أبو فراس، ديوانه : شرح يوسف شكري فرحات، ط دار الجيل، بيروت، ط 3، 2005 : 182.

(17) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني : 379 / 22.

(18) علي بن الجهم،ديوانه:43–14.

(19) القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1972 : 268 / 1 .

(20) الجرجاني، عبد القاهر : أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط1، 1998 : 37–36.

(21)ا لجرجاني، عبد القاهر : دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق : محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه : السيد محمد رشيد رضا، ط دار المعرفة، بيروت، 1994 : 284.

(22) اللامي، خالد لفته باقر : مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع 27، ج 10، جمادى الثانية 1424 هـ : 383.

(23) ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، دار الأندلس، (د. ت) : 126.

(24) حسين، عبد القادر : أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع : 1998، 403.

(25)الداية، فايز : جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي – دار الفكر المعاصر، بيروت، ط3، 1990 : 114.

(26)القرعان، فايز : التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص. مجلة أبحاث اليرموك، م 15، ع 1، 1997 : 85.

* مولى المهدي، عبدٌ نشأ باليمامة، واشتري للمهدي في حياة المنصور، أعتقه، وزوجّه أَمَةً له يقال لها : جعفرة، وكناه أبا الحجناء.

(27)الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني : 8 / 23.

(28)أبو علي، محمد بركات حمدي : في الأدب والبيان، ط دار الفكر للنشر والتوزيع : 1984 : 106.

(29)أبو فراس الحمداني، ديوانه : 33.

(30) الديك، نادي ساري : محمود درويش (الشعر والقضية) ط دار الكرمل، ط1 1995 : 62.

(31)القرعان، فايز : التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص : 87.

(32)أبو فراس الحمداني، ديوانه : 63.

*هو أخو هارون الرشيد لأبيه، ولد سنة 162 هـ في بغداد، أمَّه موّلدة سوداء، كني أبا اسحاق، ولقّبَ، لضخامة جثته بالتنين، نشأ في أجواء الغناء والموسيقى، وكان إلى ثقافته، وافر الفضل، واسع النفس، سخي الكفّ توفي سنة 224 هـ.

(33)الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني : 323 / 10

(34)حداد، علي: الخطاب الآخر – مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً – منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2000 م، : 205.

(35) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي. المكتبة العصرية بيروت، ط1، 1998 :92.

*هو بن عبد يغوث بن كعب، يُكنى أبا عارم، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، شاعر مذكور في قومه.

(36) القرعان فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 15، عدد 1، 87: 1997.

(37) أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1982 : 403.

(38)سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار، سوريا، ط1، 1983 : 318

(39)الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: 37 / 13.

(40) الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني: 37 / 13

(41)القرعان، فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص : 86.

(42)علي بن الجهم، ديوانه: 82.

(43) أبو فراس الحمداني، ديوانه: 96.

(44)الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. : 68

(45)ابراهيم، صاحب خليل: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام : 131.

(46)المرجع السابق والصفحة نفسها.

(47)أبو فراس الحمداني، ديوانه: 177.

(48)لاشين، عبد الفتاح: البيان في ضوء أساليب القرآن: 196 – 197.

(49)بن نبي، مالك: الظاهرة القرآنية. ترجمة: عبد الصبور شاهين. إشراف: ثروة مالك بن نبي. تقديم: محمد عبدالله دراز. دار الفكر، 1986 :279.

(50)أبو فراس الحمداني، ديوانه:277.

(51)أبو فراس الحمداني، ديوانه:34.

* هو من فتيان البيت العلوي وشجعانه وشعرائه، يكنى أبا عبد الله، شاعر حجازي ظريف، صالح الشعر، من شعراء أهل بيته المتقدمين.

(52)الأصفهاني، أبو الفرح الأغاني : 516 / 16

(53)أبو نواس، ديوانه:461.

(54)أبو فراس الحمداني ديوانه: 32.

(55)أبو فراس الحمداني ديوانه: 65.

(56) أبو فراس الحمداني ديوانه: 49.

(57)أبو فراس الحمداني ديوانه: 99.

(58)أبو فراس الحمداني ديوانه: 42 .

(59)أبو فراس الحمداني ديوانه: 44 .

(60)أبو فراس الحمداني ديوانه: 65 .

(61)لسان العرب: مادة لَجَجَ.

(62)أبو فراس الحمداني ديوانه: 180 .

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، صاحب خليل : الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 م .

2. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين : الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1997.

3. بدوي، محمد مصطفى : كولدرج – سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط دار المعارف، مصر، 1958.

4. الجرجاني، عبد القاهر : أسرار البلاغة، تحقيق : محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط1، 1998.

5. ــ دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق : محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي، علق عليه : السيد محمد رشيد رضا، ط دار المعرفة، بيروت، 1994.

6. حداد، علي: الخطاب الآخر – مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

7. حسين، عبد القادر : أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع : 1998.

8. الداية، فايز : جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي – دار الفكر المعاصر، بيروت، ط3، 1990.

9. الديك، نادي ساري : محمود درويش (الشعر والقضية) ط دار الكرمل، ط1، 1995.

10. سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار، سوريا، ط1، 1983.

11. علي بن الجهم، ديوانه: تحقيق خليل مردم بك، ط منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط 2، 1959.

12. أبو علي، محمد بركات حمدي : في الأدب والبيان، ط دار الفكر للنشر والتوزيع : 1984.

13. أبو فراس الحمداني، ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات، ط دار الجيل، بيروت، ط 3، 2005.

14. القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، 1972.

15. لاشين، عبد الفتاح : البيان في ضوء أساليب القرآن، ط دار المعارف مصر، ط1، 1984.

16. المتنبي، ديوانه : شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط دار الفكر، بيروت ط 1، 2002.

17. ابن منظور، لسان العرب.

18. ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية، دار الأندلس، (د. ت) .

19. بن نبي، مالك: الظاهرة القرآنية. ترجمة: عبد الصبور شاهين. إشراف: ثروة مالك بن نبي. تقديم : محمد عبدالله دراز. دار الفكر، 1986.

20. أبو نواس، ديوانه : تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ط دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1982.

21. القرعان، فايز : التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص. مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 15 عدد 1، 1997.

22. اللامي، خالد لفته باقر : مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مجلد 15، عدد 27، 1424هـ.